

## A Censura entre o “Causo” e a Aberração: “Rio, 40 Graus” (1954) na Revista de Cinema (MG) e na Cinelândia (RJ)<sup>1</sup>

Felipe Borges SILVA<sup>2</sup>  
Nísio Antônio Teixeira FERREIRA<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

### RESUMO

*Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, conta a história de diversos personagens em um dia quente na capital carioca. O filme privilegia o contraste social da vida cotidiana do Rio de Janeiro, o que resultou em sua censura pela Polícia. Este trabalho pretende entender como o filme e a sua censura foram compreendidas pela mídia especializada em cinema na época. Para isso, foram escolhidas duas publicações com linhas editoriais distintas: a carioca Cinelândia e a mineira Revista de Cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; crítica; fofoca; censura; filme.

### INTRODUÇÃO

A realidade brasileira nunca tinha habitado o cinema do seu próprio país. Foi *Rio, 40 Graus* (1955), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, que abriu essa brecha para que o cotidiano real do Rio de Janeiro pudesse ser registrado no cinema. O filme não possui um protagonista, a cidade vira um tecido de histórias comuns que a câmera vai registrando uma a uma. Tudo começa no morro com crianças indo trabalhar vendendo amendoins torrados na praia. Junto deles há um jogo de futebol, um casamento, a entrega de uma filha para um ministro do governo e um encontro de uma escola de samba. O final amargo faz oposição direta ao Rio de Janeiro festivo e carnavalesco das chanchadas.

A película marca o início da influência do neorealismo italiano no Brasil: escola cinematográfica que sai dos estúdios e faz filmes próximo da realidade dos retratados, na rua e com atores amadores. Contudo,

---

1 Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

2 Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Jornalismo da FAFICH-UFMG, e-mail: [felipebs14052002@gmail.com](mailto:felipebs14052002@gmail.com).

3 Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da FAFICH-UFMG, e-mail: [nisiotei@gmail.com](mailto:nisiotei@gmail.com)

---

“não se cogita mais hoje em vinculá-lo a qualquer tendência estrangeira; ao contrário, o que surpreende agora em *Rio, 40 Graus* é constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos seus personagens como nas situações” (GOMES, 1983, p. 79-80)

A guinada nacionalista que este filme traz é o que o transforma em um dos precursores do Cinema Novo, movimento cinematográfico que visava criar filmes sócio-políticos com uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira. Glauber Rocha, o principal cineasta deste movimento, escreve: “me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 Graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto” (ROCHA, 2003, p. 106). O filme tem papel importantíssimo para o desenrolar do cinema brasileiro moderno (XAVIER, 2009).

Assim, foi uma fita que mexeu com muitos ânimos da crítica e da produção cinematográfica na época que foi lançado. E uma das questões levantadas no começo do desenho dessa pesquisa foi: como esse filme foi recepcionado na época? Uma coisa é hoje, quando distanciados temporalmente, sabemos de sua importância, de seu impacto. Além de que, os temas, um dia polêmicos ou inovadores, atualmente, já são comuns no cinema brasileiro, muito graças a esse filme. Mas e quando esse filme era ainda contemporâneo, no calor do presente? Esse filme foi bem recebido ou não?

Todo esse pioneirismo não foi apenas bem recepcionado pelos futuros cinemanovistas, mas também foi reparado pelas autoridades policiais cariocas. No início do seu lançamento, *Rio, 40 Graus* foi censurado pela polícia militar do Rio de Janeiro pelos seguintes motivos: 1) são retratados “delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida”; 2) “expressões impróprias à boa educação do povo e a considerações indevidas aos nacionais de países amigos”; 3) “são exploradas situações para desmoralizar instituições nacionais”; e 4) “as histórias não possuem qualquer conclusão de ordem moral” (TRIBUNA DA IMPRENSA apud GUBERNIKOFF, 1985, p. 85).

Dessa maneira, podemos perceber que o filme não foi recepcionado de uma maneira única, mas múltipla. Essa multiplicidade fica mais explícita na imprensa, na qual cada publicação, com suas respectivas editoriais, aborda diferentes aspectos do filme. Este trabalho pretende se debruçar sobre isto: as diferentes recepções que um mesmo filme pode ter. Além disso, apontar um cenário das tendências editoriais de cinema da época.

Foram escolhidas duas revistas que abordaram o filme de maneiras distintas: a Cinelândia (RJ) e a Revista de Cinema (MG). Buscando as ocorrências do termo “Rio, 40 graus” na Hermanoteca digital da Biblioteca Nacional, no primeiro semestre de 2024, foi possível ler 40 ocorrências da primeira publicação e 11 da segunda. A partir desta busca, foi possível responder à pergunta que norteou essa pesquisa: quais são os modos como a Revista de Cinema (MG) e a Cinelândia (RJ) abordam o filme “Rio, 40 Graus”, antes e depois do seu lançamento? Desta maneira, este trabalho tenta produzir paralelos entre as publicações através das ocorrências, vendo, principalmente, suas escolhas editoriais, semânticas e gráficas.

## AS REVISTAS

A Revista de Cinema foi um periódico que nasceu a partir do cineclube do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, em Belo Horizonte (CEC-MG). Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Guy Almeida e José Roberto Duque de Novaes fizeram a primeira edição de maneira independente e de produção artesanal, característica que perdura até o seu fim. No seu ano de estreia, ela teve uma publicação regular. Contudo, ao decorrer dos anos, suas publicações foram se tornando rarefeitas até o fim de sua primeira fase em 1957. Já nos anos 60, ela teve mais quatro edições, terminando os trabalhos definitivamente em 1964.

Seu surgimento se deu em um cenário de “carência de revistas sérias e verticalmente dirigidas reduz o trabalho da crítica cinematográfica à ligeireza obrigatória do jornalismo diário, ou alguns ensaios mais demorados, mas ainda esporádicos.” (SIQUEIRA, 1954a; 4). É nesse cenário, de oposição a uma produção em série da crítica cinematográfica, que nasce uma revista como um espaço de uma reflexão e debate teórica e crítica mais profunda. Ela foi reconhecida por isso já em sua época, nacional e internacionalmente. Glauber Rocha, mais uma vez, considerava-a a melhor revista de cinema do terceiro mundo (MIRANDA; CICCARIANI, 2014).

Ela funcionava como um fórum de debates nacional, já que uma das marcas do “CEC é sua multiplicidade de posições e a dominante laica de sua atividade que se projeta na Revista e propicia uma riqueza de debate interno que beneficia o leitor” (XAVIER, 2014). Essa é um dos grandes diferenciais da Revista de Cinema frente a outras publicações mundiais que proporcionavam textos mais longos: ela não era vinculada a

um movimento em específico ou a uma ideologia dominante: “está descartada a hipótese da *Revista* se tornar um braço avançado, seja da *Nouvelle Vague*, do Cinema Novo ou de qualquer movimento” (XAVIER, 2014). A publicação tinha uma linha editorial mais liberal, privilegiando os posicionamentos de cada autor, o que fez com que diferentes visões sobre cinema conversassem em uma mesma publicação, sendo essa a vantagem para o leitor, destacada por Ismail Xavier cita: o cinema é exposto em sua multiplicidade.



**Imagem 1** – Capa da Revista de Cinema, edição 19, de 1954. Primeira aparição dos termos “Rio, 40 Graus” foi nesta edição.

Por outro lado, a Cinelândia, foi um periódico carioca que estava muito longe dos propósitos da Revista de Cinema. Criada por Roberto Marinho, em 1952, foi uma publicação quinzenal dedicada quase exclusivamente às estrelas e às fofocas que o cinema poderia gerar, chegando a quase cem mil exemplares circulando. Dispondo de

“amplo material fotográfico, muitas notas e fofocas sobre os atores (...) as apreciações críticas sobre os filmes apareciam nas entrelinhas, geralmente para destacar a performance da estrela no cinema” (ADAMATTI, 2008, p. 22).

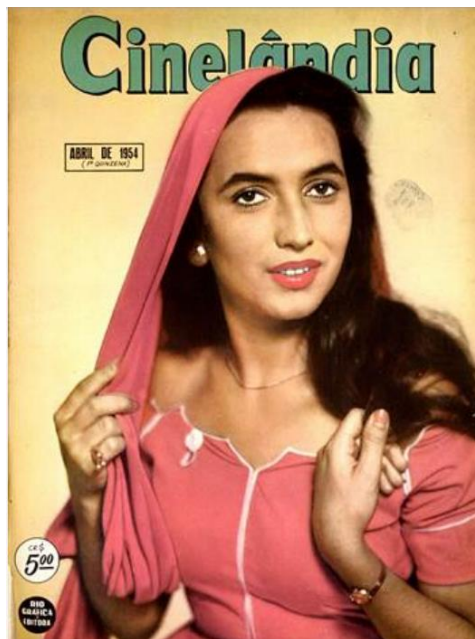
Ela foi muito responsável por criar o estrelismo da Atlântida, produtora de chanchadas nos anos 50, localizada no Rio de Janeiro. Contava casos dos bastidores, próximas produções, o que aconteceu com cada um dos atores e atrizes, músicas dos filmes e publicidades. “Ela tinha ainda uma grande vantagem (...) na utilização de fotografias e efeitos visuais em cores, e principalmente, num layout mais moderno” (ADAMATTI, 2008, p. 23).

Segundo Adamatti, “não há designação de nenhum tipo de seção de crítica em Cinelândia no sumário (...) a revista procurava se distinguir de um dos seus alvos, os

críticos especializados” (ADAMATTI, 2008, p. 236), assim, toda a opinião sobre os filmes noticiados era envernizada em uma enunciação direta e objetiva. “Todo o pensamento cinematográfico era centrado na capacidade dos filmes entreterem ou não, assim, a crítica da Cinelândia dificilmente pode ser vista como produto do pensamento individual, mas da publicação.” (ADAMATTI, 2008, p. 243)

Nesse ambiente, a publicação tinha uma opinião editorial certa de que

“a filmografia brasileira ocupa seções específicas, como um mundo a parte. O tratamento diferenciado mostra como a Cinelândia considera a cinematografia brasileira inferior à estrangeira, deduzindo que as duas não devem compartilhar o mesmo espaço” (ADAMATTI, 2008, p. 238).



**Imagem 2** – Capa da Cinelândia, edição 34 de 1954. Primeira aparição dos termos “Rio, 40 Graus” foi nesta edição

## CRUZAMENTOS

Estas duas publicações tão distantes em suas propostas e editoriais vão olhar para o mesmo fenômeno: a produção e lançamento do filme *Rio, 40 Graus*. Que logo na sua noite de estreia entregará um grande acontecimento para ser noticiado: sua censura.

Contudo, antes de falar sobre isso, a Cinelândia, desde a edição 34, de 1954, noticia a produção desta película na seção “O Que Vi Nos Estúdios”, coluna Zenaide Andréa, que noticiava o que estava por vir da produção carioca. São notas breves de questões, fatos, em qual fase de produção está tal filme, junto de muitas fotos dos atores.

Boa parte das ocorrências nessa coluna são em legendas e fotografias. Alguns destaques que aparecem nessa seção sobre o *Rio, 40 Graus* são: a dificuldade de finalizar as filmagens, a ponto de usarem uma empilhadeira na ausência de uma grua, e o relato de que a película traz “aspectos naturais de nossa capital” (ANDRÉA, 1954, p. 62).

Já a Revista de Cinema possui um posicionamento completamente contrário à censura: é colocado no editorial, um dos poucos momentos que a publicação expressa uma coletividade. O editorial ironiza o título da preliminar que permitiu a censura: “muito mais sabe todo mundo que a polícia não é órgão controlador da moral ou dos boletins meteorológicos (‘o título é falso: não há quarenta graus, no Rio’)” (REVISTA DE CINEMA, 19; 1955).

Na mesma edição, o assunto retorna em um texto chamado “Lutero, ‘Black board Jungle’ e a censura”, no qual ele desenvolve uma posição crítica mais robusta que no editorial. Os censores são chamados de “puritanos totalitários disfarçados em censores” (LEITE, 1955, p. 33).

A Cinelândia, como dito anteriormente, evitava posicionamentos: procurava um espaço de neutralidade e objetividade. Assim, em relação à censura não foi diferente: apenas uma nota informativa sobre o caso, na seção de notícias do cinema brasileiro, chamada “Aconteceu no Brasil”:

“e, por falar em próximos lançamentos nacionais: (...) ‘Rio, 40 Graus’, que teve a sua apresentação impedida pelo Chefe de Polícia, ainda não foi liberado até a hora que redijo esta nota” (CINELÂNDIA, 72; 1955).

Em outro momento, a censura é usada como uma referência rápida para filme. Na seção “O Que Eu Vi nos Estúdios”, Zenaide escreve que “os realizadores do ‘Rio, 40 Graus’ (o filme proibido...)” (ANDRÉA, 1955, p. 58), que estão reivindicando o fim da censura do longa e que desejam fazer um filme sobre Castro Alves. Aqui, a censura é entendida como um fato colado ao filme, e não uma aberração do poder estatal a ser combatida, como na Revista de Cinema. É possível dizer também de que há um elemento levemente humorístico ao referir como “filme proibido...” junto às reticências. A censura não é entendida com seriedade pela publicação carioca, é entendida como fofoca, um “causo” sobre cinema que deve ser contado.

A ideia da informação é o que orienta as publicações da Cinelândia: em que filmes o elenco está participando, composição de júri com o diretor, presença em festivais, biografias e fofocas dos atores. Na seção “Aconteceu no Brasil” o filme é creditado como

---

responsável por fazer surgir Jezebel Alves uma nova estrela “no escasso quadro das artistas do cinema brasileiro” (CINELÂNDIA, 46; 1954).

Na Revista de Cinema, a recepção do filme é feita, principalmente por dois textos. Primeiro em “Rio, 40 Graus e o Cinema Brasileiro”, um balanço comparativo com o que havia sido produzido pelo Brasil até aquele momento e o impacto positivo das suas escolhas estéticas e temáticas. O autor do texto considera este o “melhor filme brasileiro dos últimos tempos, veio solidificar a opinião de que os filmes produzidos pelo nosso país finalmente atingem um padrão cinematográfico digno” (LEITE, 1955, p. 30). Nesse mesmo texto, o autor chega na mesma conclusão que Paulo Emílio Salles Gomes sobre a relação entre o filme carioca e o neorrealismo italiano:

“Tal contribuição, embora inegável, não ocasiona, porém, o aprisionamento do filme ao importante movimento cinematográfico peninsular, pois o estudo que ele pretendeu fazer de alguns habitantes do Rio de Janeiro se reveste, quase sempre, de um clima tão nacional, que é impossível fitá-lo - formal ou substancialmente - a qualquer escola estrangeira” (LEITE, 1955, p. 30).

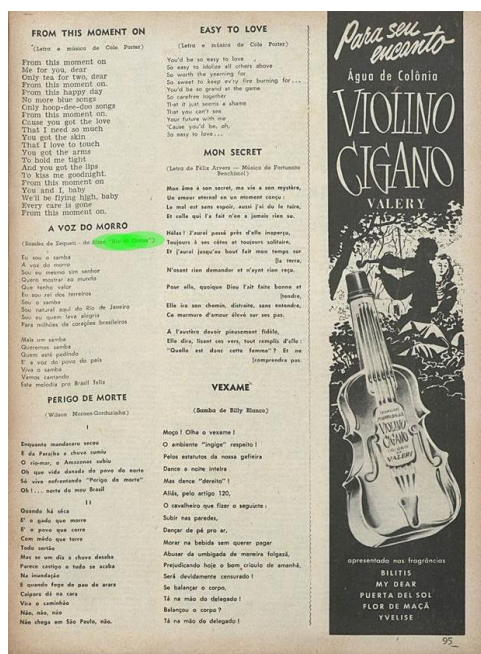
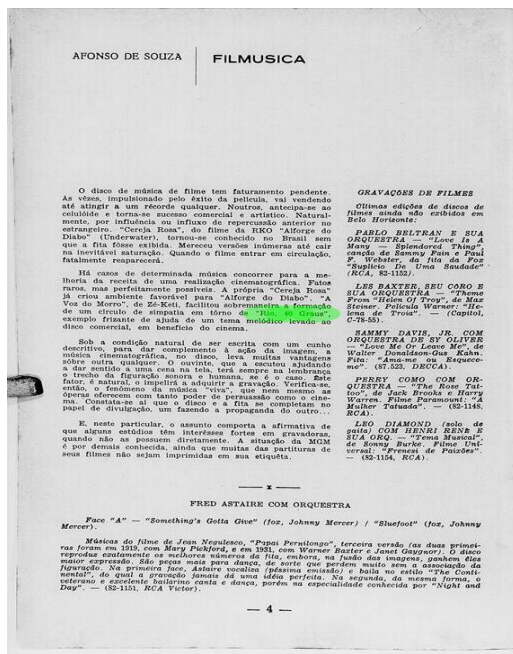
Outro texto que também aborda o filme de Nelson Pereira dos Santos é o “Espetáculo e Imagem Livre”. Este é outro ensaio comparativo, mas agora entre tendências mundiais de espetáculos imagéticos hollywoodianos (os filmes épicos e ferozes) e filmes mais cotidianos como o *Rio, 40 Graus* e o começo da carreira do diretor sueco, na época estreado, Ingmar Bergman.

Contudo, para além disso, ambas publicações não apenas citam o filme na época de sua produção ou lançamento, mas também os desdobramentos do filme. Seja em questões estéticas, quanto da vida dos atores. A Revista de Cinema, na sua penúltima edição, faz um balanço geral sobre a ação da publicação ao decorrer dos anos e o filme é citado como um exemplo que “mostra como o distanciamento nunca nos prejudicou” (REVISTA DE CINEMA, 3; 1964, p. 15), já que o diretor foi primeiro aplaudido em Belo Horizonte antes das outras cidades do Brasil, coisa que aconteceria somente mais tarde.

Já a Cinelândia repercute onde cada ator está, e usa do filme de 1955 como ponto de referência deles. Por exemplo, nas diversas biografias (“Esta é Uma Atriz”, sobre a Glauce Rocha; “Estrela quer Ser (também) produtora”, sobre Jurema Pena; “Crápula, Cafajeste e Vigarista: Jece no Cinema”, “Biografia de Bolso: Paulo Montrel”) e na “Entrevista Pingue-Pongue com Glauce Rocha”, o longa metragem é citado como um destaque na carreira dos atores.

Nesta última é perguntado qual é a opinião da atriz sobre o Cinema Novo, a qual responde que está entusiasmada com os novos diretores; em outro texto, “Cinema e Gente da Bahia”, este grupo de realizadores considera o filme carioca como o melhor filme. O impacto do filme na formação de novos cineastas e do Cinema Novo no Brasil é testemunhado por ambas as revistas em suas páginas.

É possível apontar uma, digamos, comparação mais lúdica: os dois periódicos falam sobre a relação entre cinema e música. Na revista carioca há uma seção específica para a divulgação de letras das músicas que aparecem nos filmes, no caso é publicada a canção “A Voz do Morro”, que é cantada pelos personagens do filme ao final. Já a revista mineira faz um texto mais longo chamado “Filmusica”, no qual fala sobre os lançamentos simultâneos ou anteriores aos lançamentos dos filmes e de discos que trazem as canções dos longas-metragens; nesse texto é dito que o a música em questão é responsável por “facilitar a formação de um círculo de simpatia em torno de *Rio, 40 Graus*” (SOUZA, 1956, p.4).



Imagens 1 e 2 – Fac-símile dos artigos citados no último parágrafo

Por último, uma breve comparação da organização gráfica das revistas, a partir das imagens acima. À esquerda, a Revista de Cinema escolhe uma página com montagem de vários textos, contando com um texto principal no meio e notas espalhadas pelos cantos. As imagens são rarefeitas, somente em algumas ocorrências elas aparecem, o



mesmo vale para as publicidades, que quando aparecem, privilegiam a escrita do que as ilustrações. Já à direita, está a Cinelândia, que possui um layout mais moderno e com maiores capacidades técnicas. Ao contrário da mineira, aqui as imagens são abundantes e o mesmo vale para as publicidades. Como já dito antes, a revista carioca dispunha de maior aparato técnico de editoração que a revista mineira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começa uma cantoria de samba no morro, ao final de *Rio, 40 Graus*. Depois de um longo dia de trabalho e estresses, a população favela se encontra cantando “A Voz do Morro”, um modo de se ver feliz em meio aquela situação angustiante da vida precária diária. O espectador se alivia, as tensões se dissipam. A câmera faz um movimento ascendente, mostra-se uma mãe à janela, esperando seu filho voltar para casa depois de ter saído para vender amendoins torrados na praia de Copacabana. Ela tem um semblante preocupado e angustiado. O espectador lembra da situação do filho. Mostra-se a Baía de Guanabara, fim. O longa-metragem acaba deixando um gosto contrastante na boca. O filme é inteiramente construído a partir dos contrastes da sociedade carioca. Sua recepção na imprensa de cinema não poderia ser diferente. Este trabalho debruçou-se sobre duas publicações diferentes: a carioca Cinelândia e a mineira Revista de Cinema.

A primeira enfoca mais nas curiosidades, nas informações e nos atores dos filmes. O que importa é a vida das estrelas e “o maior problema para a revista era a falta de fofocas do cinema brasileiro” (ADAMATTI, 2008, p. 242). Já a segunda debatia os filmes em si, sua estética e suas temáticas, abrindo espaço para críticas mais elaboradas e textos longos. São abordagens distintas que evidenciam diferenças editoriais muito claras em torno da cobertura cinematográfica.

Estas diferenças mais apareceram em relação à censura que o filme enfrenta da Polícia do Rio de Janeiro no ano de seu lançamento. Devido à sua posição mais direta e objetiva, a Cinelândia pincelou o fato, enfatizando a informação em si e contando como um “causo”. Por outro lado, a Revista de Cinema enfatiza uma forte oposição à ação da polícia, considerando uma aberração do poder estatal carioca. Isso mostra como um fenômeno, no calor do presente, é recebido de maneiras tão diversas e múltiplas evidenciando, com isso não só uma posição editorial, mas política diante o acontecimento.

De forma panorâmica, percebe-se como essa percepção estende-se para a compreensão do próprio fenômeno cinematográfico, sobretudo diante do impacto que a vertente neorrealista causou na crítica, como se verifica no primeiro texto da Revista de Cinema, assinado por Cyro Siqueira. De forma curiosa e talvez não ocasional, a oposição ali sugerida entre um cinema de entretenimento, de viés predominantemente hollywoodiano ante o artístico/social causado pela vertente neorrealista parece encontrar, respectivamente nas páginas de Cinelândia e da Revista de Cinema um paralelo editorial desse mesmo debate, refletido em seus textos e soluções gráficas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. CINELÂNDIA, Rio de Janeiro, 1954 - 1964
- FERREIRA, R.M. **O cinema revolucionário de “Rio, 40 graus”**: a luta, a polêmica e o sucesso (Brasil, década de 1950). TCC de licenciatura em História na UFRGS. Porto Alegre; 48p; 2012
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. RJ: Paz e Terra; Embrafilme, 1983.
- GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística**. 1985. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- LIMA, Luiz Claudio Motta. O Rio de Janeiro Visto Através do Filme Rio, 40 Graus. **Geo UERJ**, [S. l.], n. 4, p. 83, 2020.
- MIRANDA, Marcelo; CICCARI, Rafael (org.). **Revista de cinema: antologia (1954 -1957 I 1967 - 1964)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014
- REVISTA DE CINEMA, Belo Horizonte, 1955 - 1964
- ROCHA, Glauber; XAVIER, Ismail. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- TURIBIO, Thiago. A forma do realismo: a crítica de Cyro Siqueira na Revista de Cinema. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 10, n. 2, p. 322-349, 2021.
- CHAVES, G. M.. A educação pelo cinema, o filme ideal e a censura na trajetória da Revista de Cultura Cinematográfica (1957-1963) e da Revista de Cinema (1954-1964).. In: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2006, Rio de Janeiro. XII ENCONTRO DA ANPUH RIO, 2006. v. XII. p. 1-8